D'ARCHITECTURES 215 - MARS 2013

d'a

DOSSIER

Quel destin pour le patrimoine du 20e siècle au troisième millénaire ?

TECHNIQUE

Isolation des façades

LEÇONS D'ARCHITECTURE JAPONAISE

PARCOURS
K. S. Takeyama

D'ARCHITECTURES 215 - MARS 2013 QUEL DESTN POUR LE PATRIMOINE DU 20e SIÈCLE AU TROISIÈME MILLÉNAIRE ? TECHNIQUE : ISOLATION DES FAÇADES

Louvre-Lens, quel musée pour le 21e siècle ?

d'a
D'ARCHITECTURES, LE MAGAZINE PROFESSIONNEL DE LA CRÉATION ARCHITECTURALE – FRANCE 12 € - BELGIQUE 12,5 € -
DOM/S 13 € - TOM/S 1450 CFP - CANADA 16,95 $CAD - SUISSE 19 FS - MAROC 120 MAD - TUNISIE 14 TND



Ci-dessus :
1 - Siège de Sandoz, aujourd'hui Novartis, à Rueil-Malmaison, menacé de destruction. Burckhart- Zehrfuss architectes, façades de Jean Prouvé. © DR.
2 - Le Louvre-Lens. © Catherine Mosbach.

ÉDITORIAL / ICI, MAINTENANT, MAIS D'AILLEURS

Parmi les poncifs préférés des éditorialistes, l'éloge des bienfaits de la rencontre des cultures du monde est un des plus éculés. En guise de réaction, s'impose ensuite celui des menaces de la globalisation, instrument du nivellement des identités nationales. Reconnaissons qu'en architecture, il est de plus en plus difficile de déceler l'origine géographique des auteurs, les architectes semblant puiser dans le creuset d'une production médiatisée qui ne connaît plus de frontières.
C'est pourquoi la découverte du nouveau Louvre a été pour nous une heureuse surprise. À Lens, il fallait parvenir à mettre en scène un bâtiment digne de l'une des plus prestigieuses institutions muséales, mais sans écraser sous l'emphase le modeste et beau paysage de cité-jardin qui l'accueillait. Or dans le mouvement même avec lequel il s'offre à notre perception, le nouveau musée parvient à révéler et sublimer le paysage post-minier dans lequel il s'introduit. En s'effaçant comme objet architectural, il intensifie l'architecture d'un *musée-paysage*.
Nous avons fait l'hypothèse que l'art avec lequel le Louvre se dévoile ainsi sous le ciel de l'Artois s'apparente à une manière japonaise d'appréhender l'espace et que c'est justement cette qualité qui lui permet de magnifier un lieu qui lui était pourtant étranger. Rien cependant n'évoque littéralement une quelconque architecture nippone. Point de fusion ou de mélange multiculturel ici. À Lens, le projet des architectes relève davantage d'une pensée radicante (est radicante une plante qui fait pousser ses racines à mesure qu'elle avance), une attitude où la référence à la culture de l'origine s'efface devant la question de la destination – « où aller ?* »–, non pour oublier l'histoire mais pour échapper à un déterminisme fondé sur les oppositions binaires : passé/présent, étranger/local.
Si le Louvre veut échapper au modèle universaliste qui a été le sien depuis sa fondation et s'inscrire pleinement dans le XXIe siècle, l'architecture de SANAA pourrait bien lui montrer la voie sous les belles lumières de Lens. ■ Emmanuel Caille

* <http://www.darchitectures.com/radicant-la-modernite-emergente-a111.html>.

d'architectures est un magazine libre et indépendant de toute institution, Ordre, entreprise du BTP ou groupe d'architectes. Il est uniquement financé par vos abonnements, la vente en kiosque et l'apport des annonces publicitaires.



En couverture : Le Louvre-Lens. © Luc Boegly.

SOMMAIRE N° 215 / MARS 2013

> LE PROCHAIN NUMÉRO DE D'ARCHITECTURES, **N° 216, SORTIRA EN AVRIL 2013.**
Le dossier sera consacré au système des concours

Le musée du Paysan roumain à Bucarest Un antidote

Photographies : Florian Fouché* - Texte : Florian Fouché, avec Jean-Paul Robert



Le régime communiste roumain s'était doté d'un musée consacré à sa propagande, en lieu et place du Musée national créé en 1906. À la révolution de 1989, les collections en ont été retrouvées pour y rouvrir un musée dédié au paysan roumain. À cet enjeu, éminemment politique, a répondu une création éminemment singulière, mise en œuvre et en scène par des artistes et des ethnologues. Ce « musée barricade » apporte de l'air et de l'espace aux mondes de l'art. Il tranche avec les musées où l'on doit « tout supporter : la rumeur qui entoure les objets au nom d'une pédagogie souvent populiste, les excès imposés par les lois de la conservation, la dérive de l'institution vers des procédés médiatiques, et l'indifférence avec laquelle on est traité », comme le dénonçait Irina Nicolau. C'est un autre artiste, Florian Fouché, qui le présente et l'analyse ici, alors qu'il vient de lui consacrer un ensemble d'objets photographiques.

Horia Bernea et Irina Nicolau sont les principaux créateurs du musée du Paysan roumain. Sous leur impulsion, celui-ci est devenu, entre 1990 et 2000, un grand chantier collectif. Ils l'ont conçu comme un musée « à l'état perpétuellement naissant », un musée sans fin, où aucune salle n'a vocation à la permanence : tout y est susceptible d'être transformé, déplacé ou présenté autrement. Visiter ce musée aujourd'hui donne à voir les vestiges étranges et magnifiques d'une création commune. Une critique de la culture s'y incarne dans des formes ; seule façon, peut-être, de faire un art politique.

Dans la Roumanie rurale, une culture populaire savante s'est développée depuis des siècles. Témoignent de sa force les artefacts du quotidien qu'elle a produits. Quenouilles, chaises, églises, fourchettes, chemises de travail, tapis, jarres, broches : tous objets ornés d'une « végétation de triangles, de chevrons et de spires » selon Henri Focillon. Cet art paysan se distingue par une clarté formelle qui se retrouve dans les sculptures de Constantin Brancusi. Il se caractérise par l'ornementation géométrique, parfois complétée de figures grossières aux traits puissants.

En 1989, après la révolution qui met fin à la dictature de Nicolae Ceausescu, activer de nouvelles lectures de cet art est un enjeu immédiatement politique. La figure du paysan, autour de laquelle avait été construite l'identité nationale dès le milieu du XIXe siècle, avait continué d'être instrumentalisée par le régime communiste pour légitimer des valeurs officielles. Il fallait extraire la création libre de la masse des productions pseudo-campagnardes. La réouverture, en 1990, du musée de Bucarest consacré à l'art populaire roumain est l'une des premières manifestations de la politique culturelle du nouveau gouvernement.

Horia Bernea (1938-2000) est le directeur de ce « musée barricade ». La muséographie radicale qu'il imagine exprime une transition politique et culturelle. Bernea est peintre. Il connaît d'autant mieux l'art populaire roumain qu'il est imprégné de l'expérience de son père, Ernest Bernea (1905-1990), ethnologue connu pour ses recherches sur les villages roumains. Il met en place un fonctionnement institutionnel alors inédit et s'entoure d'une vingtaine de jeunes artistes et d'ethnologues. Ce microcosme est issu de la Roumanie révolutionnaire. Irina Nicolau (1946-2002), linguiste et ethnologue spécialiste de l'art paysan, y joue un rôle particulièrement actif. Déplaçant et complétant l'approche de Bernea, elle rêve un « musée antidote » et signe au moins trois salles parmi les plus extraordinaires et les plus provocantes du musée.

Nicolau et Bernea conçoivent des amorces de récits spatiaux à partir d'un ensemble d'objets issus de la « création paysanne ». Leur muséographie expérimentale tient à distance les informations sur le contexte d'usage et de production des objets pour mieux se concentrer sur leur valeur de fragment. Disposés selon une appréciation de leur « vibration interne », les objets fragments génèrent des zones de tensions hétérogènes ; ils sont « actifs » en tant qu'« articulations fortes » ou « articulation faibles ». Au public, supposé investi et imaginatif, de trouver sa place dans cet espace antididactique, ouvert à l'interprétation.

Tout au long des années 1990, le musée est un atelier autonome qui fabrique ses propres modes de présentation, un lieu d'activité et de bricolage savant, jusque dans les salles accessibles au public. Ainsi, le rideau de la salle « L'école du village » a été cousu *in situ* par quatre ethnologues, à l'initiative d'Irina Nicolau. Ces inventions permettent d'assumer la continuité de la tradition paysanne tout en la transformant. Dès lors, le musée n'est plus un espace de conservation mortifère mais un lieu de création qui permet le jeu des objets situés, selon la formule de Tadeusz Kantor, « entre l'éternité et la poubelle ». Cette pratique muséographique sans équivalent invalide le rôle habituel du scénographe ou du designer extérieur.

« Ne peut-on faire en sorte que l'homme arrive et se confronte simplement avec l'objet ? », se demande Horia Bernea. Pour y réussir, les auteurs du musée ont utilisé l'assemblage, le collage, la construction, afin de créer un environnement dont participe l'image photographique. Il en résulte un vaste décor fragmentaire et évolutif, un théâtre d'objets sans acteur, où l'action est réservée au public qui s'y confronte.

Ces procédés renvoient à des pratiques déployées dans l'art du XXe siècle, toujours vivantes, toujours susceptibles de reprise et d'invention aujourd'hui. Tout en privilégiant les objets de leur collection, les créateurs du musée reformulent, sans l'annoncer, des gestes d'artistes tels que Constantin Brancusi, Eugène Ionesco, Eva Hesse, Claes Oldenburg, Joseph Beuys, Sophie Taeuber-Arp, Marcel Duchamp, Anni Albers, Tadeusz Kantor, Hélio Oiticica ou Mike Kelley. L'approche de Bernea et Nicolau, à la fois intuitive et constructive, évite les appropriations et citations décoratives. Elle tisse des parentés, invitant ces artistes comme autant d'esprits tutélaires autour des objets paysans. En ce sens, le musée met en lumière le rapport du travail de l'art moderne avec des •••

* **Florian Fouché** est né en 1983. Il vit et travaille à Paris. Il fait partie du groupe RADO. Il exposera à partir du 24 avril dans le Belvédère à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris à l'occasion de l'exposition « L'Ange de l'Histoire ». Il remercie ici Jean-François Chevrier qui l'a dirigé vers le musée du Paysan roumain, ainsi que Élia Pijollet et Ioana Popescu pour leurs contributions à l'élaboration de ce travail.



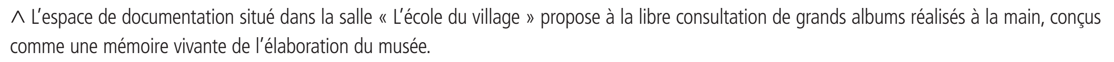
^ Deux piliers de maison d'Olténie renvoient discrètement aux sculptures de Constantin Brancusi.

LE MUSÉE ANTIDOTE (M.A.) : MODE D'EMPLOI PAR IRINA NICOLAU (1996)

1. Le M.A. est recommandé dans les convalescences culturelles, sociales et politiques (périodes de transition).
2. Le M.A. n'admet pas de recettes. Son succès est dû à sa diversité et à sa mobilité.
3. On ne va pas au M.A. comme à l'église, ni comme à l'école, au tribunal, à l'hôpital ou au cimetière, mais comme au musée.
4. Le M.A. est le musée du « voilà ». Ses prétentions elliptiques libèrent l'objet des poncifs, de toute connexion stéréotypée.
5. Au M.A. on vient voir des objets. Les revoir ou les découvrir.
6. Dans le M.A. le visiteur a un seul droit, celui de regarder.
7. L'objet présenté par le M.A. est un objet (pas un témoin, pas une marchandise, etc.).
8. Le M.A. ne veut pas séduire. Il ne vend pas de souvenirs, il ne nourrit pas. Il ne dorlote pas les enfants. Il fatigue.
9. Le M.A. montre et cache aussi. Il s'adresse aux personnes disposées à y investir (du temps, de l'imagination).
10. La cure du M.A. peut durer de un à trois ans.
11. Après la rémission de la maladie, le M.A. doit être repris de temps en temps, pour prévenir le syndrome M.B. (musée blasé). Je recommande de laisser ce médicament à la portée des enfants.







^ L'espace de documentation situé dans la salle « L'école du village » propose à la libre consultation de grands albums réalisés à la main, conçus comme une mémoire vivante de l'élaboration du musée.
v Vue d'exposition. *Le Musée antidote*, par Florian Fouché, Biennale de Rennes « Les prairies », 2012.

^ Derrière un rideau, une salle de classe reconstituée sert de lieu de conférence.
v Florian Fouché, *Le Musée antidote*, « L'école du village », bois, verre, photographies, 103 x 34 x 65 cm.





Cette muséographie expérimentale tient à distance les informations sur le contexte d'usage et de production des objets pour mieux se concentrer sur leur valeur de fragment.



∧ Salle « Vêtements » du musée.
∨ Salle « Galerie d'art paysan ».
« Le rythme étant essentiel pour toute action humaine et pour tout acte vital, il est tout aussi essentiel dans la muséologie. » (Horia Bernea)

Un musée sans fin, où aucune salle n'a vocation à la permanence : tout y est susceptible d'être transformé, déplacé ou présenté autrement.







∧ Salle « Temps ». « Nous avons cherché à représenter l'idée de mort assistée. » (Irina Nicolau)
∨ Florian Fouché, *Le Musée antidote*, « Galerie d'art paysan » (détail), bois, verre, photographies, 133 x 34 x 65 cm.



... formes archaïques et des pratiques populaires. Bernea et Nicolau utilisent les possibilités conscientes et inconscientes d'une prodigieuse mémoire des formes. À chacun de créer ses connexions dans le récit spatial.

Aujourd'hui, il serait vain d'imiter le musée du Paysan roumain. Reste à trouver d'autres formes, d'autres modes d'invention institutionnelle, tant est urgent le besoin d'antidotes. Ce musée rappelle avec force que la mémoire des formes est pour les artistes un espace d'action sans fin. Mike Kelley, avec *Day is Done* (2005), a travaillé à partir de photos trouvées de rites d'adolescents californiens. Partant d'indices d'une culture populaire vivante, la voie qu'il emprunte rappelle celle ouverte par le musée du Paysan roumain. Il préfère la reformulation au *sampling* de signes et d'images médiatisées, qui réduit trop souvent les spécificités culturelles à des emblèmes pauvres. Même perdues, même brouillées dans le *junkspace*, les formes continuent pourtant à migrer à travers les âges et les civilisations, les fenêtres et les balcons. ■